

Músicas com experiências lá dentro.

A ‘Missão de Recolha de Folclore Musical’ da Diamang, Angola

Cristina Sá Valentim¹

Abstract:

[Songs with experiences inside. The ‘Folk Music Collecting Mission’ of Diamang, Angola]

This article reflects on the colonial practice of 'native folk music' in a Portuguese colonial context in the northeast of Angola during the 1950s. It focuses on the collecting process conducted by Diamang, the Diamonds Company of Angola, and on the lyrics of some songs of Cokwe people from colonial Lunda. This article is part of an ongoing investigation based on historical archival research and theoretical framework that combines postcolonial studies, anthropology, history, and folklore studies. The article's analysis points to the complexities of the procedures of the 'Folk Music Collecting Mission' but also raises questions concerning the categorization of the songs collected as 'traditional' (static and ahistorical) supposedly away from Western modernity. The article reads 'colonial folklore' as a way of managing subjectivities and a vehicle for creativity and experimentation through which are expressed control purposes as well as criticism of the colonial regime.

Keywords: Angola; Colonialism; Diamang; Cokwe; Folklore.

¹**Cristina Sá Valentim** holds an MA and a BA in Anthropology from the University of Coimbra. She is a PhD student in Sociology in the doctoral program 'Postcolonialisms and Global Citizenship' at the Centre for Social Studies (CES), School of Economics, University of Coimbra, with the financial support of a PhD Scholarship from the Foundation for Science and Technology (FCT), (Ref. SFRH/BD/85530/2012), co-financed by the European Social Fund (ESF) through the Operational Programme for Human Potential (POPH), and by National Funds. She is a researcher at the Network Research Center in Anthropology (CRIA) and collaborates at the Autonomous Research Group in Postcolonial Studies (GAIEPC). Her PhD thesis examines the colonial category of 'musical native folklore' within the cultural action undertaken by Diamang (Diamond Company of Angola) in the colonial district of Lunda, Angola, from 1944 to 1975. She has published about social differentiation, human rights, culture, agency, immigration and postcolonialisms in various international scientific journals. She is the author of the book 'Para Falar com as Pessoas' [To talk to the people], that is her master thesis published by the ACIDI [High Commission for Immigration and Intercultural Dialogue], Lisboa, 2012.

Introdução²

A recolha e estudo do folclore, emergentes na Alemanha oitocentista, significaram a procura romântica pelo popular em contraposição ao erudito, sustentando os valores do paradigma ocidental da modernidade por oposição ao enaltecimento da tradição ‘autêntica’ e ‘genuína’ (Bendix 1997). Para isso foi necessário preservar o que se reinventava como puro, genuíno, rústico, tradicional, pré-moderno, da inevitável destruição e alienação, distinguindo o campo da cidade, o camponês do erudito.

Este discurso folclorista participou, ao mesmo tempo, na afirmação dos nacionalismos europeus emergentes nos finais do século XIX alicerçados nos conceitos de Tradição, Povo e Nação. No contexto português, o folclore serviu a ideologia ditatorial do Estado Novo, construindo-se uma forte retórica nacionalista pela celebração e afirmação das especificidades regionais e locais veiculadas pela cultura popular (Castelo-Branco e Branco 2003). Este processo, consolidado nas décadas de 1930 a 1950, consistiu na construção política de um consenso nacional que visava mascarar conflitos sociais e estabelecer uma aparente noção de ordem, harmonia e estabilidade política a partir do mapeamento das tradições (Alves 2013).³

Em contextos coloniais não ocidentais, concretamente na África Subsariana do fim do século XIX, esses trabalhos de cariz regulador implicaram igualmente um processo de idealização, seleção, classificação e reinvenção das culturas nativas, tendo sido algumas delas transformadas na categoria de ‘folclore colonial’ (Naithani 2010). Essa construção passou pela classificação científica do Outro como 'Primitivo' e operou no contexto das colónias através das retóricas da ‘autenticidade’, da primordialidade, do 'exotismo' e do 'primitivismo' (Ranger 1992 [1983]). Essas práticas revelam a mesma racionalidade que

²Este artigo é uma versão da comunicação apresentada na Conferência Internacional *After the Empires* ocorrida na Roskilde University, Dinamarca, 29-31 de maio de 2013, e da comunicação apresentada na Conferência *Media e Império* no Centro Cultural de Belém em Lisboa, 1 e 2 de Novembro 2013. Agradeço aos/às participantes os comentários que teceram e que contribuíram para as novas reflexões que constam neste artigo. Estas versões partem todas do artigo que fiz no âmbito do seminário “Globalizações Alternativas e Reinvenção da Emancipação Social”, coordenado pelo Prof. Doutor Boaventura de Sousa Santos, ano letivo 2011/2012 do meu doutoramento. Agradeço aos professores Bruno Sena Martins e Antoni Aguiló, e às/aos colegas de turma, todas as discussões e provocações; e os comentários da orientação científica: Catarina Martins e Ricardo Roque.

³ Destaco a criação de vários ranchos folclóricos e em 1938 do Concurso da Aldeia Mais Portuguesa de Portugal. Em 1948 é inaugurado o Museu de Arte Popular em Lisboa e que celebra a diversidade regional e local enquanto peças que não enalteciam as suas diferentes identidades mas o puzzle uno que é a Pátria, a síntese de seis regiões de Portugal: Entre Douro e Minho, Trás-os-Montes, Beiras, Estremadura e Alentejo, e Algarve (Alves 2013).

presidira à construção do conceito de folclore e à invenção de tradições nacionais no contexto europeu; particularmente, a lógica social darwiniana patente no paradigma evolucionista que pressupunha uma passagem do estágio de selvajaria e cultura (e tradição) ao de Civilização (e modernidade). Os conceitos de ‘etnia’, ‘tribo’, ‘primitivo’, ‘selvagem’ ou ‘bom selvagem’ criados pela etnologia colonial, articularam modos e técnicas de ver a diversidade cultural à época com intencionalidades políticas. Esses conceitos serviram para classificar e demarcar as populações colonizadas, justificando políticas de controlo, segregação e exclusão. Os Outros eram concebidos à luz do conhecimento científico ocidental como grupos fechados, discretos e imutáveis no tempo, facilmente coletáveis enquanto objetos (daí o conceito de ‘recolha’), exibíveis tanto nas colónias como nas grandes exposições da Europa do fim do século XIX (cf. Clifford 1988: 232) e justificando, pelo conhecimento que deles estrategicamente se extraía, políticas de legitimação dos regimes coloniais.

Dentro da retórica da ‘missão civilizadora’ e de um “imperialismo de benevolência” e de “inevitabilidade” (Jerónimo 2010: 57, 68, 75), a viabilidade da soberania nacional portuguesa passou pela construção do sujeito definido legalmente como *indígena*⁴—materializando uma política discriminatória do Estado colonial português alicerçada na categoria discursiva de raça (Cruz, 2005: 31). Esses *indígenas* transformaram-se não só em mão-de-obra do sistema capitalista colonial (recorrendo sistematicamente ao trabalho forçado) como também em objeto de estudo de investigações científicas (cf. Alexandre 1995: 44). Este último tipo de ação colonial, designada de ‘cultural e científica’, esteve na origem da criação das Missões científicas às colónias portuguesas e de organismos de ciência colonial, tais como a Sociedade de Geografia de Lisboa (1875), a Junta das Investigações Científicas do Ultramar (1883) ou a Escola Superior Colonial (1906). No espaço colonial português, mais concretamente no então distrito da Lunda – no nordeste angolano – as culturas nativas foram entendidas como ‘folclore indígena’, e por isso foram alvo de processos de preservação e de manutenção dos seus

⁴ O Estatuto do Indigenato de 1926, reformulado como Estatuto Político, Civil e Criminal dos Indígenas em 1929, veio negar o acesso à cidadania portuguesa “aos indivíduos de raça negra” que, quando maiores de idade, não comprovassem ter autonomia financeira, hábitos europeus e competências verbais ao nível da língua portuguesa (ver artigo 2º do Estatuto aprovado pelo Decreto nº 16.473, de 6 de Fevereiro de 1929). Este estatuto não abrangia as colónias de Cabo Verde, Macau e Estado da Índia e serve a partir de 1946 os habitantes nativos de São Tomé e Príncipe e de Timor, sendo abolido oficialmente em 1961 (cf. Thomaz 2001: 61).

traços culturais ‘tradicionais’ levados a cabo pela Diamang, a Companhia de Diamantes de Angola.

Tendo como objeto de análise a Missão de Recolha de Folclore Musical [tendo em foco o processo e as músicas recolhidas e gravadas] que a Companhia organizou entre as décadas de 1950 a 60, este artigo procura refletir sobre a hipótese da pesquisa em curso: a institucionalização colonial das culturas angolanas da Lunda em ‘folclore’ configura-se como um espaço privilegiado para explorar de que forma os regimes coloniais são um conjunto de processos feito de várias camadas de significados e onde a produção de subalternidades, de dominações, de resistências, de negociações e de *agency* são o fruto da justaposição de dimensões de exploração económica com dimensões de âmbito cultural. A reflexão que proponho neste artigo resulta da pesquisa arquivística que tenho vindo a desenvolver a partir dos materiais documentais, fotográficos e áudio pertencentes ao espólio da Diamang em arquivo na Universidade de Coimbra. Parte desses materiais têm vindo a ser divulgados no projeto Diamang Digital e podem ser consultados na página www.diamangdigital.net.

A abordagem é interdisciplinar e parte da antropologia e dos estudos pós-coloniais. A perspetiva dos estudos pós-coloniais adotada enquadra-se nos estudos que vão além da tradição anglo-saxónica que vê os colonialismos fundamentalmente como discurso e representação. Na esteira de Foucault e Said, estes significam um conjunto de premissas ideológicas e hegemónicas a partir das quais se representou o colonizado de forma a legitimar a dominação colonial. Pretende-se, assim, ter em conta o performativo, a heterogeneidade e as contradições como características importantes de práticas historicamente situadas, transnacionalmente ligadas, e de realidades complexas produzidas ao nível de perceções, apropriações e experiências (Thomas 1994; Dirks 1995 [1992]; Stoler e Cooper 1997; Pels 1997; Roque 2004; Porto 2009; Roque e Wagner 2012). Da mesma forma, e assumindo o carácter imprevisível e dinâmico das relações intersubjetivas em contextos coloniais, o conceito de ‘linha abissal’ de Boaventura de Sousa Santos (2007) torna-se aqui operativo não só do ponto de vista teórico como também metodológico. O conceito insere-se no projeto teórico e metodológico das Epistemologias do Sul (Santos e Meneses, 2009)⁵, e assenta na ideia

⁵ As Epistemologias do Sul recorrem a um conjunto vasto de outras propostas metodológicas e que, para além da ‘sociologia das ausências’, destaco as seguintes: a ecologia dos conhecimentos, das temporalidades, dos reconhecimentos, das trans-escalas e das produtividades; a sociologia das emergências; a tradução intercultural e a justiça cognitiva (Santos 2002). A “sociologia das ausências”

de que existe uma diversidade de conhecimentos no mundo que permanece silenciada pela monocultura do pensamento ocidental. Esse pensamento esteve na gênese da modernidade ocidental e alimentou-se na produção de ‘linhas abissais’ que visaram forjar hierarquias entre diferentes pessoas e mundos, negando a contemporaneidade dos atores sociais em interação (cf. Santos 2007: 8). Partindo de uma crítica à universalidade do conhecimento moderno ocidental que o torna exclusivo e soberano, o reconhecimento do lado construído das linhas abissais que dividem e hierarquizam o mundo em polos – existências e inexistências, presenças e ausências, civilizados e primitivos, cultura e natureza, ciência e intuição, entre outras – é crucial na possibilidade da produção de um pensamento pós-abissal (*idem*). Por isso é necessário ter consciência dessas linhas, reconhecer que existiam (e ainda existem), que visibilizam e invisibilizam mundos, para depois tornar visível as complexidades dessa construção e, acima de tudo, os lados que foram artificialmente produzidos como ausentes.

A Diamang (Ex-Companhia de Diamantes de Angola)⁶

Perante um panorama internacional de disputa de colónias aquando da Conferência de Berlim de 1884-1885 e de pressões políticas sobre as metrópoles europeias (as políticas abolicionistas do séc. XIX e o Ultimato britânico de 1890 a Portugal), o projeto colonial português moderno em África consolida-se como o Terceiro Império Português ou o Império Africano (Alexandre 2000). Assim, e apesar de a presença portuguesa em Angola ser uma realidade desde o século XV, a ocupação militar e administrativa portuguesa de todo o território e a construção de uma estrutura de Estado Colonial moderno começa no início de 1900 (cf. Porto 2009: 335). É neste contexto de índole capitalista que a Diamang⁷ assume a exploração das jazidas de diamantes e se instala no

assume o papel de identificar o carácter construído e não inato dessas ausências que as linhas abissais ajudaram a construir e, com isso, tornar visíveis e válidas outras realidades epistemológicas, desconstruindo as ‘monoculturas’ a favor de ‘ecologias’ (Santos 2002).

⁶Ao longo do texto, optou-se por escrever os nomes vernáculos em língua nacional cokwe, por ser a língua mais falada na região da Lunda Norte e Lunda Sul. A grafia adotada teve em conta o novo alfabeto cokwe aprovado pela Resolução nº3/87 e publicado no Diário da República de Angola em 23 de março de 1987, I série. Recorreu-se igualmente ao *Dicionário Cokwe-Português* do padre Adriano Correia Barbosa, editado em 2011 em Luanda, Angola, pela Gestgráfica, SA.

⁷Esta Companhia, uma empresa multinacional e de gestão portuguesa, foi uma empresa de exploração diamantífera que se fixou na Lunda em 1917, dissolvendo-se em 1988 após ter sido nacionalizada a partir de 1977 na sequência da afirmação da República Popular de Angola como estado independente em 1975 (cf. Sá, 1996: 88). Sucedeu-lhe a Endiama, a atual Empresa Nacional de Diamantes de Angola, Unidade Económica Estatal, criada em 1981 (cf. *idem*: 87).

então distrito da Lunda, criado em 1895 no nordeste angolano e que correspondera a parte do Império Lunda, cujo território foi dividido pelas potências europeias no final do séc. XIX (cf. Manassa 2011: 42, 45, 77). Num contexto de uma forte resistência exercida pelos Tucokwe⁸ à recente presença colonial portuguesa, que termina no fim da década de 1920 (cf. Porto 2009: 8), a empresa cria a sua delegação administrativa na povoação que designa de Dundu⁹. Com sede social em Lisboa, a Diamang assume um importante papel na legitimidade da posse política da colónia portuguesa de Angola, como também na economia nacional portuguesa, fragilizada com a queda da Monarquia e com a Primeira República (Alexandre 2000).

Para além da extração diamantífera, localizada a norte do distrito, a Diamang foi organizando atividades de cariz cultural, assistencial e científico. Entre essas várias ações está a construção de hospitais, escolas, habitações, pontes e um aeródromo; o desenvolvimento de explorações de pecuária, agricultura e fruticultura; a organização de sessões de 'Cinema Ambulante para Indígenas' e da 'Missão de Recolha de Folclore Musical'; a criação da Rádio Diamang e de um museu. Alegando motivos de preservação da 'tradição nativa', a Diamang cria em 1936 o Museu do Dundu, a partir do qual se fazem recolhas etnográficas e estudos científicos em várias áreas: arqueologia, geologia, antropologia, musicologia, botânica e zoologia, entre outras, e que servem para conhecer e divulgar ao mundo os 'Povos e as terras da Lunda', ou seja, todo o 'esforço' do 'homem branco' para civilizar e educar os *indígenas*. Desta forma, as populações nativas da Lunda são transformadas em objeto de estudo que é necessário conhecer para legitimar, controlar e tornar rentável a ação capitalista colonial (Porto 2009: 153).

A Diamang desenvolveu um vasto processo de controlo que articulou o idioma do 'trabalho *indígena*' com o da 'tradição'¹⁰, onde o sujeito 'moderno' educa, domestica e civiliza e estuda o sujeito 'tradicional'. Esse mecanismo que hierarquiza pessoas e conhecimentos evidencia, entre outras coisas, o processo das colonialidades, o qual,

⁸Plural do grupo étnico Cokwe, designado Quioco pela linguagem colonial. Os Tucokwe constituem a etnia maioritária e mais influente na região, quer a nível territorial como cultural, sendo a língua cokwe a mais falada na região, designada ucokwe (cf. Manassa 2011: 39).

⁹ Em ucokwe significa borracha, abundante na região e importante nas trocas comerciais até à data, e era o nome de uma ribeira próxima, designada também de Dundundo (Sá, 1996: 55).

¹⁰ Como forma de celebração do 'trabalho indígena' destaco o ciclo comemorativo anual da Grande Festa Anual Indígena realizado na Lunda de 1950 a 1963 e repartido pela Festa Desportiva Indígena, pela Festa da Melhor Aldeia e pela Festa Grande. Estas festividades tinham como objetivo celebrar o valor do trabalho do *indígena*, homenageando os trabalhadores que estavam na Companhia há mais de 10 anos.

seguindo Anibal Quijano (2000: 343), se efetua através de um pensamento dicotómico que estabelece polos opostos e naturaliza essas dicotomias, tornando também naturais e aceites a exploração, a segregação, a invisibilização e a exclusão social de certas pessoas e certas sociedades.

A ‘Missão de Recolha de Folclore Musical’

Em 1949, o então conservador do Museu do Dundo, o etnógrafo José Redinha, comenta no Relatório Anual do Museu:

Útil seria também um trabalho de decidido aspecto folclórico, no sentido amplo do termo. Desejamos assim significar a música indígena e os seus cantos, surpreendidos naturalmente, na sua feição cândida e rústica, se possível ocasional, a céu aberto, tendo por caixa de ressonância o fundo da floresta ou o âmbito das palhoças. [...] O naturalista e o artista podem fundir-se com um mínimo de prejuízo recíproco, produzindo trabalho equilibrado, decidido e franco, onde a África fique prisioneira do truque do civilizado, sem quase se aperceber que colaborou com ele. A África perde a espontaneidade, enleia-se em inibições que lhe destroem o espírito natural. É esta uma realidade indiscutível e permanente, cuja inobservância acarreta risco de diversa ordem (RAMD 1949: 33).

Tendo como epicentro o Museu do Dundo, uma das ações culturais e científicas da Diamang consiste na Missão de Recolha de Folclore Musical.¹¹ Iniciada no pós-guerra, em 1950, e já em curso durante a revogação do *Acto Colonial* de 1930 em 1951, no qual a designação de colónias portuguesas passa a ‘províncias ultramarinas’ e o ‘Império’ a ‘Ultramar’ – dentro de uma lógica de um Portugal uno – esta Missão parece conjugar vários propósitos. Por um lado, expressa o desejo romântico e filantrópico de estudar as ‘tradições nativas’ que se iam perder sob a influência da ‘modernidade ocidental’ e das igrejas protestantes, entendida como nefasta e, ao mesmo tempo, reforçar essas ‘tradições nativas’ em oposição ao entendido como ‘moderno’ e ‘evoluído’. Por outro lado, procura dar credibilidade e sentido ao colonialismo português em Angola num

¹¹Esta missão vem na continuidade de um trabalho de recolha entre 1948-1949 pelo Prof. Artur Santos, professor do Conservatório Nacional de Lisboa (RAMD, 1948, e 1949; RMMD 1948 e 1949). Por isso surge designada nos relatórios consultados como sendo a 2ª Missão. Dessa missão resultaram cerca de 100 discos de acetato com gravações em aldeias nas proximidades do Dundo.

contexto hostil aos regimes coloniais em vigor no pós-guerra, e isso é feito através de um trabalho de ação científica-cultural que se autojustifica dentro do espírito da ‘missão civilizadora’ em curso. Lembrando Johannes Fabian, “a modernidade era para ser trazida para África, e não alcançada lá; o truque das ‘políticas nativas’ era controlar e, se necessário, reter a modernidade sempre que os africanos atuais modernos sentissem a sua presença” (1998: 24). É essa postura que pode estar por trás do comentário do conservador José Redinha, anteriormente citado.

A Missão foi orientada por um imaginário do que seria a etnografia, resultando num trabalho que implicou a reconstrução declarada das culturas nativas como tradicionais, emotivas, autênticas e não contaminadas, na qualidade de corpo orgânico neutro à intervenção colonial moderna e às dinâmicas culturais inerentes à natureza porosa de qualquer cultura. Esta iniciativa foi desenvolvida na região do Nordeste¹² durante sete campanhas de recolha etno-musical e ao longo de 20.000 Km (Janmart *et al* 1961: 20). A Missão começou no Alto Zambeze (no nordeste da província do Muxiku), desceu para perto do Kwandu Kuvangu e depois subiu com destino ao norte da Lunda (fig. 1). Estas campanhas tinham como destino as populações que viviam em aldeias no mato, e incidiram sobre os grupos etno-linguísticos Lunda-Cokwe, Ngangela, Kimbundu e Kikongu (Redinha 1966: 19).

Desta Missão resultaram vinte coleções musicais com cerca de 1400 músicas, e todo um arquivo documental e fotográfico. Cada coleção derivou do nome dos respetivos grupos étnicos que se circunscreveram para se efetuarem as recolhas. As coleções áudio foram designadas pela Missão da seguinte forma: Baluba, Baquete, Bena Lulua, Bena Mai, Bena Ngoje, Bena Nsapo, Cacangala, Cacongo, Caiauma, Caleutchaje, Caluio, Camache, Cambunda, Conhengo, Luena, Luena Cassabe, Lunda, Lunda Muatiânvua, Lunda Ndembo e Quioco (cf. 1º - 6º Rel. MRFM, 1950-1955). Com base na quinta e sexta campanha – no Lovwa e no Kamisombo (na atual Lunda Norte) – foram publicados internacionalmente dois estudos musicológicos do maestro Hermínio do Nascimento sobre o ‘Folclore Musical’ dos Tucokwe, em 1961 e 1967, respetivamente, e que anexam as coleções áudio correspondentes.¹³

¹² Segundo José Redinha, a região do Nordeste englobava o distrito da Lunda (atuais províncias das Lundas Norte e Sul) e quase todo o distrito do Muxiku, a sul da Lunda, perfazendo ao todo 365.670 km² (Redinha 1966: 18).

¹³ As músicas recolhidas a partir da 5ª e 6ª campanhas foram publicadas e divulgadas internacionalmente por razões de qualidade técnica, porque foram gravadas em fita magnética e já não em disco de acetato.

Logo na primeira campanha no Alto Zambeze, no nordeste do Muxiku, Pinho Silva comenta a realidade que a Missão encontrava:

Toda a parcela do território percorrida é muito pobre de instrumental; e não exageramos se dissermos que, mesmo sob o ponto de vista vocal tivemos, em certas regiões, de acordar o indígena de certo letargo em que o folclore se vai como que diluindo ou desvanecendo (1º Rel. MRFM 1950: 18).

Assim, perante a ausência em muitas aldeias de pessoas que tocassem ou cantassem, assim como de instrumentos musicais (ou que estavam em mau estado e que por isso tinham de ser reconstruídos), a Missão montava acampamentos próximo das aldeias e dos postos administrativos, onde se procedia à seleção das melhores vozes e dos melhores tocadores (fig. 2). Era aí que se concentravam os intérpretes e as intérpretes que os *sobas* (chefes tradicionais) traziam dos seus sobados (conjunto de aldeias) (fig. 3), e eram escolhidos/as para acompanhar a Missão na respetiva campanha, sendo recrutados, remunerados e transportados para gravarem repertórios ‘tradicionais’ durante todo o percurso (fig. 4).



Fig. 2. Nº. 11998/3º rel. [Acampamento da Missão. Terceira campanha, atual Lunda Norte, 1952].

Fonte: Arquivo Fotográfico dos Serviços Culturais da Diamang.



Fig. 3. N.º 15011/5º rel. [*Indígenas* e o Soba, no posto administrativo do Lovwa. Quinta campanha, atual Lunda Norte, 1954] Fonte: Arquivo Fotográfico dos Serviços Culturais da Diamang.



Fig. 4. N.º. 9421/1º rel. [Transporte de instrumentos musicais, de bailarinos/as, tocadores e solistas. Primeira campanha, Alto Zambeze, 1950] Fonte: Arquivo Fotográfico dos Serviços Culturais da Diamang.

Este processo implicava igualmente a tarefa de classificar as populações em ‘tribos’ e o posterior estudo etnomusicológico dos instrumentos e dos repertórios. Além de pessoas, também eram transportados instrumentos de aldeia para aldeia, nomeadamente os tambores, que a Missão entendia como os mais caracterizantes da cultura popular negra,

justamente porque eram os produziam sons mais fortes nos grandes ‘bataques’¹⁴. Entre os mais importantes está o *cikhuvu* (ou *cinguvu*), um grande tambor trapezoidal feito de um monobloco de madeira e tocado com duas baquetas (cf. Redinha 1988: 128) e os vários géneros de *ngoma*, o nome dado a um tambor cilíndrico coberto com um tampo de couro e, na sua maioria, percutido manualmente (cf. Redinha 1988: 164-167). E sempre que a Missão encontrava estes últimos danificados, os colaboradores da Missão caçavam antílopes para reparar as respectivas peles (cf. 6º Rel. MRFM 1955: 3). Todo este processo se ia mostrando difícil e complexo, o que leva Pinho Silva a comentar os trabalhos da terceira campanha, efetuada na região leste da atual Lunda Norte:

Não foi tarefa fácil agrupar representações de tribos, desenterrar, ressuscitar e ensaiar – ou melhor, fazer ensaiar – todos os trechos de interesse, limpá-los de aderências que os tornassem defeituosos e depois recolhê-los. Foi de certo modo assustador o dédalo em que nos encontramos metidos; mas conseguimos encontrar um lugar para cada coisa e colocar cada coisa no seu lugar. E ao terminarmos o nosso trabalho, fazendo o balanço do que se fez e de como se fez, sentimos a satisfação absoluta de quem acabou bem o seu dia (3º Rel. MRFM 1952: 2)

Por isso a etapa da ‘recolha escrita’ das músicas adquiria tanta importância, pois servia para selecionar a ‘pureza’ das narrativas, verificando a ‘autenticidade’ das letras e dos conteúdos das músicas entretanto gravadas (fig. 5). Mais tarde, às vezes cerca de três ou quatro anos depois da respetiva recolha, e nos períodos de descanso entre as campanhas, era a fase dos trabalhos de retificação e estudo das letras já datilografadas nos relatórios de cada campanha. Aí procedia-se à ‘revisão das letras’ (fig. 6), o que implicava, se necessário, novas deslocações ao terreno, de forma a clarificar estórias e letras associadas às músicas. Esta fase pressupunha igualmente “reuniões de indígenas no escritório da Missão” no Dundo (NMFL, V.I NR, n. 60, 1957), onde se encontravam ‘europeus’ e ‘indígenas’ à volta de uma mesa. Estas funções eram delegadas a alguns dos colaboradores da Missão em conjunto com as suas esposas, com os *sobas*, os padres e as mulheres *indígenas*.

¹⁴ A potência da sonoridade registada nesses eventos era de tal ordem que o equipamento de gravação da Missão não era, ao início, eficaz. Na correspondência enviada da sede da empresa de Lisboa para o Dundo, o diretor Júlio de Vilhena informa que foi enviada uma nova aparelhagem para o Dundo e pergunta se conseguirá reproduzir “as grandes reuniões tipo batuque” [e acrescenta] “Parece, a este respeito, que o sistema não é efectivo, por o braço registador saltar fora ao bater dos tambores grandes” (NMFL, V.I NE, n. 7, 1, 1951).



Fig. 5. N.º 15573/6º rel. “Pesquisa de folclore, no sobado de Satanda, Camissombo”[Recolha escrita das músicas] Fonte: Arquivo Fotográfico dos Serviços Culturais da Diamang.



Fig. 6. S/N “Sessão de revisão da letra das canções, no Dundo”. Fonte: Publicações Culturais dos Serviços Culturais da Diamang, *Folclore Musical de Angola. Volume I, Povo Quioco (Área do Lóvua)*. (Janmart, et al 1961:35)

As músicas

Se a recolha e manutenção de ‘folclore colonial’ significaram uma ação de preservação e legitimação do poder colonial, podem igualmente ter implicado ações e conteúdos de

um alcance potencialmente contra-hegemónico.¹⁵ São essas duas lógicas implícitas no ‘folclore’ – lógicas de opressão e de emancipação – que surgem visíveis na troca de correspondência entre a Sede da Diamang, em Lisboa, e a sua delegação, no Dundo. Aquando dos trabalhos de retificação das letras e estórias das músicas recolhidas na 3ª campanha, Pinho Silva retifica a letra e a estória de uma música *cokwe* que o diretor dos Serviços Culturais da Diamang, Júlio de Vilhena, havia pedido que esclarecessem, precisamente porque a tipologia (género musical) e a contextualização da estória da canção não apareciam claras nos relatórios enviados à Sede (cf. NMFL, V.I NE, n. 22, 1954). Depois de tentar acrescentar mais informação, adiantando pormenores sobre os contextos rituais a que supostamente o trecho dizia respeito, Pinho Silva responde que,

Tudo isto, porém, encobre o verdadeiro motivo da canção, que é: antes de chegarem os brancos nós vivíamos bem, ao passo que agora só temos sofrimento, trabalho, imposto, etc. Nos nossos relatórios evitamos sempre esclarecer estes casos, preferindo aceitar as versões menos duras apresentadas pelos indígenas (NMFL, V.I NR, n. 34, anexo, 2, 1957).

Esta informação que Pinho Silva deixa registada nesta nota enviada à Sede retira qualquer dúvida sobre a prática de censura que havia nos trabalhos de recolha das letras e das estórias associadas às mesmas, o que reforça o carácter reconstruído do ‘folclore da Lunda’ recolhido e, simultânea e particularmente, o receio/medo de atitudes que confrontassem, de alguma forma, a autoridade da Companhia. Não só se rejeitavam as sonoridades que escapassem à ‘autenticidade’ imaginada (sons mais ‘tribais’) e os conteúdos entendidos como ofensivos a nível moral (assuntos extremamente sexuais), como também expressões mais críticas (pela negativa) à atuação da Diamang, evitando com isso qualquer tentativa de interpelação/afrota vinda das populações. Não obstante esse procedimento, o trecho de que fala Pinho Silva foi recolhido, gravado e o resumo da estória da canção retificado, assim como outras canções do mesmo foro. Por isso, nem todas as músicas foram entendidas pela Missão como contendo informações ‘duras’, e contêm reflexos e reflexões da e à vida colonial vivida.

¹⁵ É precisamente isso que algumas investigações oriundas dos estudos de folclore (*folklore studies*), da antropologia e da historiografia contemporâneas, e enquadradas numa perspetiva crítica pós-colonial, têm vindo a inquirir. Ver Sadhana Naithani (2001, 2010) no contexto colonial britânico do Sul da Ásia (Índia) e África (Nigéria, Costa do Ouro [atual Gana], Rodésia do Norte [atual Zâmbia] e África do Sul); Susan Rodgers (2003) no contexto colonial holandês nas Índias Orientais Holandesas [atual Indonésia]; Marissa Moorman (2008) no contexto colonial português em Angola; Johannes Fabian (1978, 1998) no contexto colonial do Congo Belga e depois Zaire [atual República Democrática do Congo].

De modo amplo, os conteúdos que deram origem às músicas que a Missão recolheu e gravou (fig. 7) referem-se a situações do quotidiano que iam ocorrendo no quotidiano e/ou a narrativas mitológicas, históricas e espirituais estruturantes destas comunidades: provérbios, lendas, contos, mitos de origem, rituais de iniciação/passagem feminina e masculina (de jovens e de adultos), escravatura, sexo, rituais mágico-religiosos, noivado, casamento, incesto, amor, traição, solidão, caça, pesca, roubo, autoridades (*sobas*, chefes de posto, *capitas* – os capatazes – e os *cipaios* – polícia com elementos *indígenas*), campanhas militares de ocupação e revoltas locais, conflitos intergrupais, morte, fome, inveja, vingança, trabalho contratado nas minas, trabalho nas lavras, fugas, doença, cura, paternidade, maternidade, amizade, infância, entre outros.

Nem todas as músicas eram para ser cantadas, não tendo letra e só o som do(s) instrumento(s), e também havia músicas que usavam apenas a voz, sem acompanhamento de outro som.¹⁶ Participavam vozes femininas e/ou masculinas e também infantis, e dançarinos/as, e apenas os homens eram os ‘tocadores’ e eram os que dançavam no caso de serem os designados ‘mascarados ou palhaços’¹⁷. Estas músicas e danças podiam ser performatizadas em práticas rituais, cultuais e/ou festivas, durante os vários trabalhos e ocupações, em viagens e em festas que celebravam momentos importantes, como por exemplo partidas e chegadas de membros da comunidade.

¹⁶ É por essa razão que, quando me refiro à generalidade do repertório musical da Missão, opto pela designação de ‘músicas’ e não de ‘canções’.

¹⁷ É a designação dada pela linguagem colonial aos dançarinos profissionais que envergam um traje e uma máscara simbólica que em uokwe tem o nome de *mukixi* (pl.*akixi*). Estas máscaras podem ter várias funções, podendo ser máscaras sagradas, de rituais ou de dança, e podem representar, consoante os contextos de uso, os espíritos e/ou seres sobrenaturais, também designados de *akixi*, e assumir funções de proteção e orientação (cf. Bastin 2010: 35).



Fig. 7. Nº. 11927/3º rel. [Gravação de músicas com a solista, tocadores e o coro. Terceira campanha, sobado de Munana, Posto administrativo de Lwía, atual Lunda Norte, 1952] Fonte: Arquivo Fotográfico dos Serviços Culturais da Diamang.

Todas estas músicas refletem tanto relações inter-pessoais pré-coloniais como situações contemporâneas do processo colonial, revelando as subjetividades nele produzidas. Não obstante esse carácter reinventado e dinâmico que define o ‘tradicional’, há músicas que aludem explicitamente a experiências que remetem para os impactos da modernidade ocidental nestas sociedades, mais particularmente a imposição do capitalismo mediado pelo trabalho industrial, e que está na base da constituição e manutenção das relações coloniais. E são essas músicas que, ao constituírem expressões de *agency* de pessoas que estavam politicamente subalternizadas e silenciadas no sistema colonial, ajudam a pôr em perspectiva visões mais monolíticas sobre a trama complexa das relações coloniais.

Com o trabalho de tipo industrial, um trabalho assalariado, surgiram outras formas de vivenciar o tempo e o espaço: um tempo cronometrado, novas relações interpessoais e novas aspirações. Por isso, para além das narrativas que explicitamente referem situações de migração para o então Congo Belga e/ou Rodésia, de fuga ao recrutamento/trabalho contratado nas minas (homens) ou ao trabalho nas lavras (mulheres), de revolta perante os vários agentes de autoridade colonial, ou de desejo de

usufruir de melhores condições de vida e que está dependente dos condicionalismos da altura – ter de ir para o trabalho contratado –, os temas que mais surgem espelham experiências de pessoas de ambos os sexos e são transversais às seguintes esferas de vivencialidade: dicotomia vida urbana/vida rural, dicotomia bens materiais/família, conflitos na vida conjugal, traição, saudade do marido que se ausentou por motivos laborais, tristeza nas partidas e alegria nos regressos das/às aldeias, solidão, ausência de filhos no casamento, mudança de aldeia, morte nas minas, medo, trabalho da mulher fora de casa (nas lavras marcadas pela autoridade colonial *versus* cuidar dos filhos) e relações entre a administração colonial, as populações e as autoridades tradicionais (1º-6º Rel. MRFM, 1950-1955). Estas músicas estão registadas nos seis relatórios da Missão, nas línguas vernáculas e traduzidas para português.

Neste artigo destaco duas canções interpretadas entre os Tucokwe e que foram recolhidas na quinta e sexta campanhas, na atual Lunda Norte, em 1954 e 1955, na então circunscrição do Citato, Postos Administrativos do Lovwa e do Kamisombo, respetivamente. Estas canções integram o primeiro e segundo volumes do estudo musicológico do repertório Cokwe feito pelo maestro Hermínio do Nascimento, publicados e distribuídos por institutos culturais da Europa, África do Sul, Estados Unidos da América e América Latina (cf. Janmart *et al* 1961: 21-22). Ambas as canções foram classificadas como pertencendo ao ‘género de txianda’[*ciyanda*], porque eram músicas de *ciyanda*, o ritmo (ao nível da música e da dança) mais disseminado e mais importante entre os Tucokwe e que integra as festas que o maestro define como o “batuque grande das aldeias” (Janmart *et al* 1961: 25). Apresento aqui a letra em ucokwe¹⁸, traduzida para português pela Missão (com o auxílio dos intérpretes locais) e o resumo da estória que lhe deu origem, segundo os informantes da Missão, tal como consta nos relatórios. Nas Publicações Culturais correspondentes, a letra e o resumo são muito semelhantes, não apontando para grandes divergências.

A canção designada *Mbuila* foi registada no sobado de Nanjinga, junto ao rio Uhamba, Lovwa. Foi classificada como QUI-186, pertencente ao disco n.º 634, faixa n.º 1. É interpretada vocalmente pela ‘solista’ Ndongo.

Ielé,-----*Ielé*,

¹⁸ A letra que aqui se apresenta não foi revista perante as regras da nova grafia para a língua cokwe, e manteve-se a grafia usada pela Missão.

Txiuma atanga Mbuila -----Coisa que fez Mbuila
Culóvua aco é ielé,-----Lá no Lóvua é ielé,
Txiuma atanga Mbuila, -----Coisa que fez Mbuila
Culóvua aco é ielé,-----Lá no Lóvua é ielé,
Cúria canaua-----Come bem
Nhi acueno é,-----Com os companheiros é,

CORO:

Uohó,-----Sim senhor,
Txiuma atanga Mbuila-----Coisa que fez Mbuila
Culóvua aco é uohó,-----Lá no Lóvua é sim senhor,
Txiuma atanga Mbuila-----Coisa que fez Mbuila
Culóvua aco é uohó, -----Lá no Lóvua é sim senhor,
Ucária capema-----Vai comer bem
Nhi acueno é.-----Com os companheiros é.

SOLISTA:

Uaia, -----Foi (verbo ir),
Txiuma atanga Mbuila -----Coisa que fez Mbuila,
Txiuma aringa mama, -----Coisa que praticou, minha mãe,
Txiuma atanga Mbuila é -----Coisa que fez Mbuila
Txiuma aringa uohó -----Coisa que praticou sim senhor,

Cúria canaua -----Come bem
Nhi acueno é,-----Com os companheiros é,

[...]

Mateus Mbuila, capita do Serviço de Representação, foi mandado, em missão de trabalho, para o posto do Lóvua, onde parece ter dado boas provas. Entre outras irregularidades, encontrou, certo dia, uns homens a

destilarem aguardente. Prendeu-os e levou-os à presença da autoridade. Então o povo dizia-lhe: é melhor ficares bem aqui e comeres bem (viveres bem) com os outros, com os companheiros. No Dundo, antes de vires para o Lóvua, assim to recomendaram. Coisa que fizeste – prender as pessoas e levá-las à autoridade – é lamentável e desgosta toda a gente. A acção que praticaste não é correcta, na nossa maneira de ver.

[...]

(5º Rel. MRFM 1954: 175-177).

A situação que deu origem a esta canção remete, como é indicado, para um episódio que envolveu Mbuila, um *indígena* que trabalhava como *capita* (ou *capataz*) na Diamang, e que auxiliava os *cipaios* no policiamento das populações locais. De acordo com a informação dada à Missão, Mbuila denunciou à autoridade colonial uma irregularidade ocorrida numa aldeia, concretamente o fabrico de bebidas destiladas que a administração colonial proibia ser feito no interior das aldeias.

Como a letra e o resumo referem, é uma canção que revela quotidianos tensos ao nível das relações entre as populações nativas e os agentes de autoridade colonial. Trata-se de uma advertência feita pela população da aldeia a um comportamento de alguém que, pertencendo à comunidade nativa – na qualidade de *indígena* – evidenciava uma atitude que ia contra os interesses dos membros dessa comunidade – na qualidade de trabalhador ao serviço dos interesses da Companhia. Essas situações expressam o desconforto vivenciado pela população nativa face à ambiguidade que caracterizava os *cipaios* e seus auxiliares, os *capitas*: no fundo, esses elementos eram vistos pela população como pessoas da própria aldeia que controlavam, reprimiam e oprimiam outros membros da comunidade sempre que houvesse transgressões à ordem colonial, recebendo e cumprindo as ordens do colono. Concretamente, e no contexto da Lunda, eram os *capitas* que perseguiram os homens que fugiam ao recrutamento para o trabalho contratado nas minas da Diamang, como também podiam ajudar os *cipaios* na execução dos castigos corporais definidos pelos chefes de posto [dos Postos Administrativos] e

por outros funcionários que estavam quer ao serviço do Estado Colonial, quer ao serviço da Diamang.¹⁹

No fundo, estes elementos eram percebidos como sujeitos que estavam do lado do opressor, reproduzindo a repressão colonial mas não deixando de ser subalternos a ela, visto serem membros das comunidades que o colono oprimia. E é por isso que, paralelamente a esta consciencialização, esta canção oferece também um ensinamento ao nível da vivência em grupo. Como é indicado na letra da canção, os valores de amizade e de boa vivência em grupo são essenciais: para viver bem convém comer bem com os outros – visível na expressão *kulya kanawa*. Ou seja, estar em paz é viver de acordo com os valores do coletivo a que se pertence, neste caso a sociedade Cokwe.

A canção designada *Txipalè mu Congomonje* [Contrato no Congomonje] foi registada no sobado de Satanda, junto ao rio Kamisombo, no Kamisombo, e foi levada por trabalhadores recrutados em Kakolo, atual Lunda Sul. Foi classificada como QUI-401, pertencente ao disco n.º 742, faixa n.º 1. É interpretada vocalmente pela ‘solista’ Cuindama.

*Mama uó mama é, -----*Minha mãe uó minha mãe é,
*Mama uó mama é,-----*Minha mãe uó minha mãe é,
*Mama uó mama é hé,-----*Minha mãe uó minha mãe é hé,
*Mama, -----*Minha mãe,
*Txipalè mu Congomonje,-----*Contrato no Congomonje,
*Samaranga-----*Samaranga
*Canda urianga curia, -----*Não te adiantes a chorar,
*Mama uó mama é,-----*Minha mãe uó minha mãe é,
*Mama,-----*Minha mãe,
*Jinacangana,-----*Estamos a sofrer,

CORO:

¹⁹Ver, a este propósito, a trilogia de Castro Soromenho e que reflete, entre outras coisas, sobre as complexidades da identidade de *cipaio* no contexto das relações coloniais vividas entre a população, o Estado e a Diamang, no então distrito da Lunda. Dessa trilogia fazem parte os livros *Terra Morta* (1949), *Viragem* (1957) e *Chaga* (1970).

Amama uó mama é,-----Mães uó minha mãe é,
Amama uó mama é hé,-----Mães uó minha mãe é,
Mama,-----Minha mãe,
Txipalè mu Congomonje,-----Contrato no Congomonje,
Lunga rhiámi-----Meu homem
Canda urianga curia-----Não te adiantes a chorar,
Amama uó mama é hé,-----Mães uó minha mãe é hé,
Mama.-----Minha mãe.

[...] Um grupo de contratados, de Cacolo, chegou ao Dundo. Um deles, sabendo que ia para Congomonje, estava aborrecido. A mulher dizia-lhe para não chorar antes de tempo; que visse primeiro como aquilo era, pois podia ser melhor do que diziam. [...]

(6º Rel. MRFM 1955: 186-187).

Nesta canção coexistem vários significados, entre os quais: a vontade de um homem em não querer ir para o trabalho contratado nas minas, o sofrimento que a situação de obrigatoriedade e subalternidade causam na esfera da intimidade do casal e na esfera do coletivo, a atitude de apoio da esposa/companheira em amenizar a dor nesse homem, tentando consolá-lo com uma perspectiva mais otimista e de esperança, e um sentimento de ambos de impotência perante a opressão.

Aqui estão retratadas as dinâmicas das relações conjugais em contextos laborais e as várias agencialidades dos atores envolvidos. Neste caso surgem sentimentos de medo, de ansiedade, de lamento e de aflição – sinalizadas pela recorrência à palavra *mama* [mãe] – como também de resignação face à violência que envolvia o universo do trabalho contratado nas minas. Ao mesmo tempo, existe uma atitude de coragem e de solidariedade partilhada pelo casal no momento da separação, onde se evidencia o apoio das mulheres na tomada de decisão, particularmente nestas situações sensíveis. Convém ressaltar que a temática do trabalho nas minas é bastante recorrente nas músicas, ou por experiência direta (porque os intérpretes/informantes foram trabalhadores) ou indireta (porque são seus familiares ou porque ouviam as músicas trazidas por trabalhadores ou

por outras pessoas), reportando-se quer a contextos em Angola quer no então Congo Belga e Rodésia. Concretamente no então distrito da Lunda, a maioria dos homens *indígenas* trabalhava nas minas exploradas pela Diamang. Muitos destes homens, os designados ‘contratados’, vinham de regiões afastadas da zona onde estavam concentradas as explorações mineiras.²⁰ O recrutamento era feito em aldeias distantes e no âmbito obrigatório/forçado²¹, sendo um processo violento e tendo a colaboração das autoridades tradicionais e da administração colonial. A Companhia pedia um certo número de homens ao chefe do Posto Administrativo da área eleita, e por sua vez esse agente solicitava ao respetivo *soba* essa quantidade de mão-de-obra que era recrutada e policiada – desde a aldeia até às minas – pelos *cipaios* e *capitas*. Nesse processo e nessa viagem, muitos *indígenas* fugiam para os países vizinhos ou regressavam às aldeias, sendo perseguidos e as suas famílias ameaçadas até serem capturados. Durante o tempo do contrato, que podia durar entre 6 a 24 meses consecutivos, estes homens estavam obrigados aos trabalhos mais pesados nas minas e viviam nas habitações construídas pela Diamang (designados aldeamentos ou acampamentos), para onde podiam levar as suas mulheres e os seus filhos, caso lhes fosse possível (cf. Cleveland, 2008: 7, 52). No entanto, muitas esposas/companheiras ficavam na aldeia, e a vivência destas experiências de separação davam origem a músicas.

²⁰ No contexto laboral da Diamang, os trabalhadores podiam ser, além de ‘contratados’, ‘voluntários’ (que eram os *indígenas* que viviam nas proximidades das explorações mineiras, os designados ‘trabalhadores da região’ e que procuravam trabalho na zona onde viviam; tinham a seu cargo os trabalhos mais leves nas minas e outras funções nos restantes serviços da empresa), os ‘assimilados’ (os que tinham este estatuto eram os que tinham comprovado ter hábitos europeus, e também os trabalhadores cabo-verdianos), os ‘especializados’ e os ‘diferenciados’ (ambos se distinguiam pela formação profissional, escolar e pela remuneração). A designação de ‘empregados’ surge, nos relatórios dos Serviços Culturais da empresa, associada à comunidade branca ou europeia.

²¹ O Regulamento do Trabalho Indígena de 1899, e as seguintes versões, entenderam o trabalho das populações como uma obrigação moral do governo colonial português e um requisito social para melhorar as suas condições de vida, combinando interesses capitalistas com o argumento cultural da ‘missão civilizadora’ (cf. Meneses 2010: 76). Apesar do trabalho obrigatório ou forçado para serviços particulares ter sido abolido juridicamente em 1928 pelo Código do Trabalho dos Indígenas das Colónias Portuguesas de África, está salvaguardado nesse mesmo diploma. Como indica Cruz (2005), “A liberdade de escolha do trabalho por parte dos indígenas, não choca com o direito que assiste ao governo de «fiscalizar e tutelar beneficentemente o seu trabalho em regime de contrato», pode ler-se no art.4º do Código. [...] O carácter oficial do recrutamento por parte do estado e de particulares encontra expressão na existência de licenças de recrutamento, de agências, agentes e auxiliares de recrutamento [...] [de forma a] «combater a tendência do indígena para a ociosidade (...), vencer a irresolução do indígena para o trabalho»”(155). Este Código funciona como complemento ao Estatuto do Indigenato de 1926 e vem regular, em termos práticos, a mão-de-obra *indígena*. Assim, perante quem não possuía direitos civis (os *indígenas*), “o Estado colonial podia obrigar os indígenas a trabalhar em obras públicas de interesse geral e colectivo, permitindo igualmente o recrutamento compulsivo para o trabalho forçado de todos os refractários ao pagamento de impostos” (Meneses 2010: 85).

Esta última canção apresenta algumas semelhanças com a pesquisa que o antropólogo Johannes Fabian (1978) desenvolveu com as músicas *swahili* recolhidas nas aldeias pela administração colonial do então Congo Belga [ex-Zaire e atual República Democrática do Congo] nas décadas de 1940 a 1950. Fabian (1978) aponta para a persistência da temática do lamento amoroso (“love-complaint”) (325) referente às relações conjugais e familiares e que, cantadas apenas por homens, expressavam situações de infidelidade ou traição, saudade, lamento, sofrimento e separação, assumindo às vezes a forma de carta de quem partiu de casa para viver num novo mundo (cf. *idem*: 323). Trata-se de um tema que refletia as dificuldades da vivência nos contextos urbanos por migrantes que, em virtude da obrigatoriedade do trabalho assalariado (também contratado e forçado nas minas), abandonavam as aldeias rumo às cidades. Concordando com Fabian, estas expressões mundanas podem revelar processos de formação de uma consciência política entre a população nativa no seio da realidade colonial vivida (cf. *idem*: 328).

Tradições, folclores e experiências

Pensar nos conceitos de tradição e de folclore, e na designada cultura popular de que são expressão, significa pensar em práticas, em processos e em pessoas. Isso também significa desconstruir as ideias estáticas de ‘essência’, ‘pureza’ ou ‘autenticidade’ e dizer que as tradições são construções porque um produto de intenções, de mecanismos identitários, de experiências, de dinâmicas sociais e de poder (Bendix, 1997). E se atendermos à historicidade desses conceitos, referida anteriormente na introdução, é justamente isso que se torna claro.

As músicas *cokwe* recolhidas fazem parte da literatura oral, ou literatura tradicional, dos vários grupos étnicos abordados e, por isso, o repertório recolhido assume um importante lugar no seio destas populações, nomeadamente na transmissão de ensinamentos, de valores, de concepções sobre a vida e na manutenção de uma memória coletiva, de uma história e de uma identidade cultural (cf. Fonseca 1996: 18). E essas músicas são também a voz, a experiência e a memória destas comunidades que viviam em contextos políticos de opressão. Aqui, o aspeto mais relevante é o facto de estas músicas significarem uma consciencialização e expressão da condição de subalternidade vivida pelos nativos, como também uma ferramenta que geria emoções e constrangimentos de várias ordens, e constitui uma forma de *agency* e de ação.

As músicas da Missão não só refletem imposições mas também refletem sobre elas, e particularmente as canções *cokwe* aqui expostas. É o que lembra Edward Bruner (1986), quando diz que a experiência vai para lá de um comportamento; ela significa um engajamento reflexivo e transformativo dos sujeitos na realidade que vivem (cf. 5). Isto é, estas expressões musicais *cokwe* tornam visíveis situações de imposição de outras formas de vida e de relações hierarquizadas que tiveram de ser vividas entre e por novos atores sociais; mas também mostram formas de resposta visíveis na gestão de sentimentos e na expressão pública (e festiva) das experiências vividas e de um assumir de posições face ao mundo. É nesse sentido que estas músicas têm experiências lá dentro. Isso demonstra, entre outras coisas, que quem foi definido como *indígena* (leia-se não cidadão) não foi passivo perante a condição vivida como subalternidade. Essa condição de invisibilidade – a base legitimadora dos regimes políticos coloniais e alimentada por um conjunto de colonialidades – foi, em certa medida, desafiada. Por outras palavras, estas vozes teceram uma crítica à ‘colonialidade do poder’ (Quijano, 2000) que serve a produção de políticas de exploração laboral, à ‘colonialidade do saber’ ou do conhecimento (Lander, 1993), pela qual se impõem outros modos de vida a outras pessoas e, conseqüentemente, à colonialidade do ser (Mignolo, 2003; Maldonado-Torres, 2008) que invisibiliza a possibilidade de ser pessoa.

Conclusão

A música exalta experiências, e com isso dá voz às subjetividades das pessoas. As canções que aqui se trouxeram revelam, para além de valores da vivência em comunidade e ensinamentos que lhes estão implícitos, experiências pessoais em contextos específicos.

As narrativas recolhidas pela Missão são o produto de uma seleção para diversos fins e de apropriações por diferentes sujeitos e, ao mesmo tempo, exprimem vontades, desejos e valores de quem as concebeu. As duas canções *cokwe* expressam não só emoções e saberes veiculados pela literatura oral *cokwe*, que tem a função de regulação social, mas também atitudes e comportamentos que os Tucokwe iam assumindo perante os vários contextos em que interagiam com os diversos agentes do processo colonizador. Ao mesmo tempo, esse mesmo veículo foi usado pela Diamang de forma a prestigiar a

empresa, visível na organização da Missão e no estudo e divulgação internacional dos conteúdos musicais recolhidos.

Não obstante a constatação da existência de ‘linhas abissais’ no processo de recolha do ‘folclore nativo’, também se constatou que a produção colonial de ‘linhas abissais’, e as próprias linhas, se mostraram, no terreno movediço das relações entre colonizadores e colonizados, construções frágeis. E se as ‘linhas abissais’, que estiveram na base da construção de fronteiras ontológicas, representando o Outro como ‘tradicional’, ‘espontâneo’ e ‘rústico’, por oposição ao ‘moderno’ e ‘evoluído’, estremeceram logo no início da Missão e foram sendo alvo de contornos ao longo das campanhas, parece que essa produção não se mostrou suficientemente eficaz no silenciamento de quem não se sujeita a permanecer na sombra, no outro lado da linha.

No fundo, as expressões da cultura popular constituem o veículo pelo qual as pessoas transmitem publicamente as suas dores, as suas alegrias, os seus desejos, as suas esperanças, as suas ambições, as suas formas de ver, de sentir e de estar no mundo. Aliás, no âmbito da atuação colonial portuguesa na Lunda, a música e a dança poderiam ter sido uma das poucas formas de contornar a opressão, no sentido de serem os meios possíveis para ter liberdade de expressão.

Referências Bibliográficas

Alexandre, Valentim (1995) ‘A África no imaginário político português (séculos XIX-XX)’, *Penélope*, 15, 39-52

Alexandre, Valentim (2000) ‘O Império Africano (séculos XIX-XX) – As linhas gerais’. In Alexandre, Valentim (org.) *O Império Africano. Séculos XIX e XX*. Lisboa: Edições Colibri, 11-28

Alves, Vera (2013) *Arte popular e nação no estado novo: a política folclorista do secretariado da propaganda nacional*. Lisboa: ICS

Bastin, Marie-Louise (2010) *Arte Decorativa Cokwe*. 1. Coimbra: MAUC e Museu do Dundo

Bendix, Regina (1997) *In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press

Bruner, Edward M. (1986) 'Experience and its Expressions'. In Bruner, Edward M. e Victor Turner (eds) *The Anthropology of Experience*. Chicago: Illinois University Press, 3-30

Castelo-Branco, Salwa El-Shawan e Jorge Freitas Branco (2003) 'Folclorização em Portugal: uma perspectiva'. In Castelo-Branco, Salwa El-Shawan e Jorge Freitas Branco (org.) *Vozes do Povo: a folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta Editora, 1-21

Cleveland, Todd Charles (2008) *Rock Solid: African laborers on the diamond mines of the Companhia de Diamantes de Angola (Diamang), 1917-1975*. Tese de Doutorado. Minnesota: University of Minnesota, ProQuest LLC. Texto policopiado

Clifford, James (1988) 'On collecting art and culture'. In *The Predicament of Culture: twentieth-century ethnography, literature, and art*. Cambridge: Harvard University Press, 215-251

Cooper, Frederick e Stoler, Ann. L. (1997) "Between metropole and colony". In Cooper, Frederick and Ann Laura Stoler (eds) *Tensions of empire: colonial cultures in a bourgeois world*. Berkeley: University of California Press, 1-56

Cruz, Elizabeth Ceita Vera (2005) *O Estatuto do Indigenato – Angola. A Legalização da Discriminação na Colonização Portuguesa*. Luanda: Edições Chá de Caxinde.

Dirks, Nicholas (1995 [1992]) 'Introduction: Colonialism and Culture'. In Dirks, Nicholas B. (ed.) *Colonialism and Culture*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1-25

Fabian, Johannes (1978). 'Popular Culture in Africa: Findings and Conjectures. To the Memory of Placide Tempels (1906-1977)'. *Africa: Journal of the International African Institute*, 48 (4), 315-334

_____ (1998) *Moments of Freedom: anthropology and popular culture*. USA: The University Press of Virginia

Fonseca, António (1996) *Contribuição ao estudo da literatura oral angolana*. Luanda: INALD

Janmart *et al.* (1961) *Folclore Musical de Angola. Volume I, Povo Quioco (Área do Lóvua)*. Lisboa: Publicações Culturais da Companhia de Diamantes de Angola

- Jerónimo, Miguel. B. (2010) *Livros Brancos, Almas Negras. A missão «civilizadora» do colonialismo português c. 1870-1930*. Lisboa: ICS
- Quijano, Aníbal (2000) ‘Colonialidad del Poder y Clasificación Social’. *Journal of World-SystemsResearch*, 2, summer, 342-386
- Lander, Edgardo (org.) (1993) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales: perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO
- Maldonado-Torres, Nelson (2008) ‘A topologia do Ser e a geopolítica do conhecimento. Modernidade, Império e Colonialidade’, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 80, Março, 71-114
- Manassa, João Baptista Abreu (2011) *Lunda. História e Sociedade*. Luanda: Edições Mayamba
- Mignolo, Walter D. (2003) ‘Os esplendores e as misérias da ‘ciência’: Colonialidade, geopolítica do conhecimento e pluri-versalidade epistémica’. In Santos, Boaventura de Sousa (org.) *Conhecimento prudente para uma vida decente: um discurso sobre as ciências’ revistado*. Porto: Afrontamento, 631-671
- Moorman, Marissa (2008) *Intonations: a Social History of Music and Nation in Luanda, Angola, 1945 to Recent Times*. Ohio: Ohio University Press
- Naithani, Sadhana (2010). *The Story-Time of the British Empire: Colonial and Postcolonial Folkloristics*. Jackson: University Press of Mississippi
- _____ (2001) “An axis jump: British colonialism in the oral folk narratives of Nineteenth-Century India”. *Folklore*, 112, 183-188
- Pels, Peter (1997) “The Anthropology of Colonialism: Culture, History and the Emergence of Western Governmentality”. *Annual Review of Anthropology*, 26, 163–183
- Porto, Nuno (2009) *Modos de objectificação da dominação colonial: o caso do Museu do Dundo, 1940-1970*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, FCT
- Ranger, Terence (1992 [1983]) “The invention of tradition in colonial Africa”. In Hobsbawm, E. e T. Ranger (eds) *The invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 211-262
- Redinha, José (1966) *Etnossociologia do Nordeste de Angola*. Lisboa: Agencia Geral do

Ultramar

_____ (1988) *Instrumentos Musicais de Angola: sua construção e descrição*. Coimbra: Instituto de Antropologia da Universidade de Coimbra

Rodgers, Susan (2003) "Folklore with a vengeance: a Sumatran literature of resistance in the colonial Indies and new order Indonesia", *The Journal of American Folklore*, 116 (460), Spring, 129-158

Roque, Ricardo (2004) "O fio da navalha: vulnerabilidade imperial na ocupação do Moxico, Angola". In Carvalho, Clara e João Pina Cabral (org.) *A Persistência da História. Passado e contemporaneidade em África*. Lisboa: ICS, 61-89

Roque, Ricardo e Kim A. Wagner (2012) "Introduction: engaging colonial knowledge". In Roque, Ricardo e Kim A. Wagner (eds) *Engaging colonial knowledge: reading european archives in world history*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 1-32

Sá, Vasco Ferreira Pinto de (1996) *A Lunda... Os Diamantes... A Endiama*. [Luanda]: Elo e Endiama

Santos, Boaventura de Sousa (2002) "Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências", *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 63, outubro, 237-280

_____ (2007) "Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes". *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 78, Outubro, 3-46.

Santos, Boaventura de Sousa e Maria Paula Meneses (org.) (2009) *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina

Thomas, Nicholas (1994) *Colonialism's Culture: Anthropology, Travel and Government*. Princeton: Princeton University Press

Thomaz, Omar Ribeiro (2001) "'O bom povo português': usos e costumes d'aquém e d'além mar". *Mana*, 7 (1), 55-87

Fontes não Publicadas (disponíveis em <http://www.diamangdigital.net/>):

Universidade de Coimbra, Arquivo Documental dos Serviços Culturais da Diamang

Relatórios Anuais e Mensais do Museu do Dundo

(RAMD e RMMD), anos 1948, 1949

Relatórios da Missão de Recolha de Folclore Musical

(MRFM), 1º- 6º Rel., 1950-1955

Notas da Missão do Folclore da Lunda

(NMFL), V.I NE, n. 7, 1951

(NMFL), V.I NE, n. 22, 1954

(NMFL) V.I NR, n. 34, 1954

(NMFL) V.I NR, n. 60, 1957

Universidade de Coimbra, Arquivo Fotográfico dos Serviços Culturais da Diamang

Fig. 2. Fotografia nº 11998, caixa 3º Relatório, II

Fig. 3. Fotografia nº 15011, caixa 5º Relatório

Fig. 4. Fotografia nº 9421, caixa 1º Relatório

Fig. 5. Fotografia nº 15573, caixa 6º Relatório

Fig. 7. Fotografia nº 11927, caixa 3º Relatório, II

Universidade de Coimbra, Arquivo Áudio dos Serviços Culturais da Diamang

Fitas Magnéticas:

Coleção Povo Quioco/Série QUI, nº 186, Disco nº 634, faixa 1

Coleção Povo Quioco/Série QUI, nº 401, Disco nº 742, faixa 1